

EL TEATRO DE URGENCIA:

LA BREVEDAD AL SERVICIO DE LA EFICACIA

BERTA MUÑOZ CÁLIZ

Pero, ¿y el teatro? Poco, muy poco, casi nada se ha hecho en este sentido. Lo que hasta ahora ha caído en mis manos no responde a las exigencias actuales ni a los medios de que disponemos para su realización... Urge el "teatro de urgencia". Hacen falta estas obritas rápidas, intensas –dramáticas, satíricas, didácticas...- que se adapten técnicamente a la composición específica de los grupos teatrales. Una pieza de este tipo no puede plantear dificultades de montaje ni exigir gran número de actores. Su duración no debe sobrepasar la media hora. En veinte minutos escasos, si el tema está bien planteado y resuelto, se puede producir en los espectáculos el efecto de un fulminante.

(Rafael Alberti, *Llamamiento en favor del "teatro de urgencia"*).

A lo largo de la historia, el teatro ha sido utilizado en distintos momentos como arma propagandística al servicio de una causa política determinada. Uno de ellos fue la guerra civil española, durante la cual los autores, ante la gravedad de la situación, se vieron en la necesidad de escribir piezas de "teatro de urgencia" –breves en su duración, de tono didáctico, intriga directa y conclusiones claras–, con el objetivo fundamental de apoyar la lucha por la legitimidad democrática republicana y elevar el espíritu de resistencia entre los ciudadanos ante la sublevación fascista. Tal como afirmaría Moisés Pérez Coterillo, este teatro "no tenía pretensión alguna de pasar a la posteridad, sino de librar una batalla de la que, en cambio, sí dependía la historia"¹. Lejos quedaban los intentos vanguardistas de renovar las formas escénicas o de indagar en los territorios más insondables del subconsciente. La situación bélica no permitía continuar con el concepto lúdico y experimental del arte que se había extendido durante los años anteriores entre los creadores más inquietos; no era momento de expresiones individuales, sino de limitarse a temas y formatos que aseguraran una repercusión inmediata en el apoyo de la causa colectiva.

No obstante, a pesar de renunciar a algunos aspectos esenciales de las experiencias vanguardistas, este "teatro de urgencia" no es totalmente ajeno a las mismas. En realidad, las vanguardias propugnaban que el arte debía intervenir directamente en

la construcción de la realidad, proponiendo una total identificación entre la praxis artística y la realidad vital. Así, en los años diez, Filippo Tommaso Marinetti, impulsor del futurismo italiano, había abogado por un “teatro sintético”, el cual debía ser “brevísimo” y “comprimir en pocos minutos, en pocas palabras y en pocos gestos innumerables situaciones, sensibilidades, sensaciones, hechos y símbolos”. En principio, no se trataba de divulgar ideología alguna; por el contrario, se despreciaba el contenido y se buscaba ante todo asombrar al espectador. No obstante, y a pesar de la distancia ideológica con el teatro “de urgencia” que nos ocupa, el “teatro sintético” buscaba la “descomposición irónica de todos los prototipos gastados” y la “elaboración abstracta de nuevos prototipos”, pues en definitiva de lo que se trataba era de remover los pilares del sistema burgués. Ya en los años veinte y treinta, el expresionismo alemán (representado por Brecht y Piscator) acabaría vinculando definitivamente la militancia política —esta vez de signo socialista— a la práctica teatral.

Además de entroncar con las vanguardias, el “teatro de urgencia”, en su prioridad por divulgar unos contenidos ideológicos, es en cierto modo heredero del afán didáctico de los ilustrados, del llamado “teatro de tesis” decimonónico y del concepto de “compromiso” formulado a finales del XIX por Zola. E incluso se le podrían buscar precursores anteriores en el tiempo; tal como señala Patrice Pavis, el teatro barroco

jesuita y el auto sacramental español ya contenían exhortaciones a la acción y elementos de propaganda ideológica. Pero sobre todo se vincula con el *agit-prop* surgido en la Unión Soviética, que inspira directamente a los principales ideólogos e impulsores del “teatro de urgencia” en la España de los años treinta. Tal como afirma Pavis, el *agit-prop* es mucho más radical que el resto de los precedentes citados en su voluntad de servir como instrumento político al servicio de una ideología, tanto si lo hace desde la oposición (Alemania y Estados Unidos en los años 20 y 30), como desde el poder (la URSS en los años 20)².

En España, desde principios de los años treinta se venían escribiendo piezas teatrales de este tipo, muchas de las cuales se escenificarían durante la contienda. En el otoño de 1933, la revista *Octubre* (recién fundada por Rafael Alberti y María Teresa León) abrió un concurso de obras en un acto para ser representadas por futuras compañías ambulantes de la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios. Estas debían ser “de acción rápida y contenido ideológico de clase”, de tema “español”, y tratar sobre “sucesos revolucionarios o problemas que interesan a los trabajadores”³. El mismo Alberti publicó allí su *Farsa de los Reyes Magos*, escrita en fechas próximas a *Bazar de la providencia*. También con anterioridad a la contienda encontramos otros de *agit-prop* en forma de teatro breve, como *Huelga en el puerto* (1933), de María Teresa

León —personalidad imprescindible del teatro republicano de estos años⁴—, o *El secreto* (1935), de Ramón J. Sender.

Tras el levantamiento militar del 36, en el bando republicano se escribieron y escenificaron, entre otras, las obras de Rafael Alberti (*Los salvadores de España, Radio Sevilla, Cantata de los héroes y de la fraternidad de los pueblos*); Max Aub (*Pedro López García, Las dos hermanas, Fábula del bosque, Por Teruel, ¿Qué has hecho hoy para ganar la guerra?, Juan ríe, Juan llora, Frescos sobre la guerra*); Miguel Hernández (*La cola, El hombrecito, El refugiado, Los sentados*); Ramón J. Sender (*La llave*); Manuel Altolaguirre (*Amor de madre*); José Bergamín (*El moscardón de Toledo*); Santiago Ontañón (*El saboteador, El bulo, La guasa*); Rafael Dieste (*Al amanecer, Nuevo retablo de las maravillas*); Germán Bleiberg (*Amanecer, Sombras de héroes*); Antonio Aparicio (*Los miedosos valientes*); Luis Massot (*Mi puesto está en las trincheras*), y Concha Méndez (*El solitario*). Entre las principales compañías que las pondrían en escena se encontraban el “Teatro de Arte y Propaganda” y la Sección de Teatro de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, las cuales compaginan la representación de estas obras “de urgencia” con obras representativas del repertorio español y universal, así como las “Guerrillas del Teatro”, grupos itinerantes creados en 1938 por la Dirección General de Bellas Artes del gobierno republicano para representar estas y otras obras en los frentes. Refiriéndose a sus obras de esta época, Max Aub diría de

ellas que se trataba de “obrillas de guerra, que son de encargo o de necesidad”⁵, e igualmente José Monleón señalaría que están escritas “con la misma urgencia y la misma voluntad didáctica que se hace un cartel en el que se pide a la retaguardia esta o aquella colaboración”⁶, lo que resulta extensible al resto de las piezas citadas. Estas obras recurrían a formas de gran popularidad, haciendo uso con gran frecuencia de la deformación farsesca y de la caricatura, tal como sucede, por ejemplo, con *Radio Sevilla*, de Alberti, sátira de las charlas radiofónicas del general Queipo de Llano calificada por Pérez Coterillo como “disparate lleno de gracia”, “distorsión fantástica de la realidad que sólo podía ser comparable a la distorsión provocada por los desastres de la guerra”⁷.

Sin embargo, no sólo en el bando republicano encontramos obras breves de intención propagandística. Aunque se trata de un teatro del que a lo largo del siglo XX han hecho uso principalmente las izquierdas⁸, también en el bando sublevado encontramos un teatro breve en su duración, de tono combativo y abiertamente militante, como sucede con los romances dialogados de tono apoloético de Rafael Duyos, o las invectivas antirrepublicanas de Pérez Madrigal, tal como ha señalado Martínez Cachero⁹.

Durante la dictadura, habría que esperar a los años sesenta para que surja en España un teatro breve de agitación antifrancquista. En el exilio, Max Aub había emprendido durante los años cuarenta la

escritura de piezas breves de contenido político (que agruparía en ciclos como *Los trasterrados*, *Teatro de la España de Franco* o *Las vueltas*); piezas audaces en sus planteamientos ideológicos y estéticos, pero irrepresentables en la España de la dictadura. En el interior del país, aunque en 1950 Alfonso Sastre había proclamado la necesidad de un “Teatro de Agitación Social”, comprometido con su tiempo e implicado en los procesos sociales, las obras propuestas en su repertorio eran en su mayoría de duración convencional, al igual que sucede con las obras de otros dramaturgos realistas (Buero Vallejo, Rodríguez Méndez, Martín Recuerda...), cuya implicación social rara vez adopta las formas del teatro breve. Ya en los sesenta, hay que destacar las piezas breves de Lauro Olmo agrupadas bajo el título *El cuarto poder* (1963-65), auténticas obras de *agit-prop* que denunciaban la falta de libertad de expresión desde formas neorrealistas y farsescas, y que la censura impidió representar. Así mismo, la pieza de Carlos Muñiz *El caballo del caballero* (1965) utilizaba el molde del teatro breve para expresar el sinsentido de la vida cotidiana de un matrimonio español de “clase media”, e invitaba a subvertir el orden establecido desde la desesperación de quien vive inmerso en un sistema insoportable que sólo colectivamente se puede contribuir a cambiar.

En el ámbito internacional, *happenings* y *performances* aparecen como una nueva forma de intervenir en la vida social a través del teatro. Tal como afirma Pavis, las nuevas formas (teatro de guerrilla, creaciones colectivas, grupos como el Teatro Campesino, el San Francisco Mime Troupe, el Bread and Puppet, el Aquarium, La Candelaria, etc.) se esfuerzan por evitar un excesivo esquematismo y cuidan la presentación artística de su discurso político, precisamente con el objetivo de que este se transmita con la mayor eficacia posible¹⁰. En nuestro país, serían los grupos de teatro independiente quienes, desde finales de los 60, llevarían estas experiencias a la práctica, con creaciones en su mayoría colectivas. No nos extenderemos en abordar autores y títulos de estos años, ya que muchos están tratados en el trabajo sobre el teatro grotesco publicado en esta revista; baste señalar que, pese a su vocación de intervenir en la vida social y de llegar a las clases populares, la censura y otras trabas administrativas y económicas limitaron estas representaciones a ámbitos muy minoritarios, frustrando en gran medida sus objetivos políticos.

Finalizada la dictadura, la política deja de ser la preocupación principal de muchos autores, que vuelven la mirada hacia terrenos más íntimos y subjetivos. La posmodernidad y su desencanto ante los proyectos sociales de gran envergadura se instalan en la escena española. El teatro independiente se profesionaliza y desaparece como tal, y con él, el sueño utópico de un teatro que interviniera directamente en la vida social y política. No obstante, también ahora pervive en ciertos colectivos la necesidad de hacer un teatro de agitación, como sucede en el ámbito de la militancia feminista; así, en los 80, Lidia Falcón estrena en el Círculo de Bellas Artes de Madrid *Tres idiotas españolas*, conjunto de tres piezas breves, esquemáticas y de claro contenido ideológico, dirigidas a concienciar al colectivo de mujeres que sufren la violencia y la represión de una sociedad educada en el machismo.

Desde finales de los 90, se ha producido un cierto resurgimiento de un teatro breve con vocación de intervenir en la vida social. Así, la guerra de Irak fue el motivo de una serie de lecturas dramatizadas que, organizadas por la Asociación de Autores de Teatro y bajo el título “Teatro contra la guerra”, tuvieron lugar en el Ateneo de Madrid en 2003, y en las que intervinieron medio centenar de autores¹¹. El hundimiento del petrolero “Prestige” y la consiguiente contaminación de la costa gallega motivó la escritura de otra serie de textos breves, auspiciada igualmente por la Asociación de Autores de Teatro, que fueron leídos en el Círculo de Bellas Artes de Madrid¹². Los atentados del 11-M motivaron el proyecto *Once voces contra la barbarie del 11-M*, estrenado durante el primer aniversario de la tragedia (2005)¹³.

Este compromiso de los autores actuales no se limita a los temas propiamente políticos, sino que abarca otras preocupaciones sociales, como la intolerancia, la inmigración, la violencia doméstica o la estigmatización de la enfermedad. En torno a este último tema surgió el espectáculo colectivo, titulado *Grita, tengo sida*, estrenado en las calles de Madrid en 2005. La inmigración es el motivo central del espectáculo *La orilla perra del mundo*, con dirección y dramaturgia de José Sanchis Sinisterra. La violencia doméstica, la intolerancia, el papel de los medios de comunicación o la pedofilia son algunos de los temas que se abordan en *Entremeses variados*, de Jesús Campos (2005), en los que el tono panfletario y militante ha desaparecido para dejar

paso a la experimentación formal y a la ironía¹⁴. Y con el propósito de recuperar la memoria –evitando así que ciertos hechos se repitan–, encontramos una serie de espectáculos compuestos de escenas breves que abordan distintos temas relacionados con la guerra civil y la dictadura, como *Guardo la llave*, obra colectiva con dramaturgia de José Ramón Fernández (1999), sobre el exilio republicano de 1939¹⁵, o como *Terror y miseria en el primer franquismo* (2004), de José Sanchis Sinisterra¹⁶.

En la mayoría de los casos, el teatro breve actual de implicación social asu-

me el compromiso con su entorno de forma no panfletaria ni esquemática. Se trata de un teatro que a lo largo del siglo XX ha pasado por distintos filtros históricos (la beligerancia de la contienda civil, la represión de la dictadura, el desencanto posmoderno...) y estéticos (vanguardias históricas, realismo social, teatro épico, absurdo, *happening*...) que lo han ido diversificando y enriqueciendo, y que han obligado a sus autores a adoptar nuevas estrategias creativas, acordes con las nuevas necesidades de la sociedad española.

NOTAS:

¹ *Cuadernos El Público*, 15 (jun. 1986), pág. 5.

² P. Pavis, *Diccionario del Teatro*, Barcelona, Paidós, 1998.

³ Citado por Robert Marrast, “El teatro durante la guerra civil española”, *Cuadernos El Público*, 15 (jun. 1986), pág. 20.

⁴ Véase el monográfico que le dedicó la revista *ADE Teatro*, bajo el título “María Teresa León y el teatro de la guerra civil” (núm. 97, septiembre 2003).

⁵ A. C. Isasi Angulo, *Diálogos del teatro español de la posguerra*, Madrid, Ayuso, 1974, pág. 15.

⁶ José Monleón, “El teatro breve de Max Aub: dos textos”, *Primer Acto*, 130 (mar. 1971), pág. 53.

⁷ *Cuadernos El Público*, 15 (jun. 1986), pág. 5.

⁸ Recordemos que el término *agit-prop* surge de la contracción de *Agitación y Propaganda*, nombre del departamento creado en 1920 por el comité central del Partido Comunista Soviético para emplear el arte como arma propagandística del ideal revolucionario.

⁹ José María Martínez Cachero “Talía en la guerra civil. Sobre el teatro de la zona nacional”, <http://www.cervantes-virtual.com/FichaObra.html?Ref=5479>

¹⁰ Pavis, *ibíd.*, pág. 474.

¹¹ VV.AA., *Teatro contra la guerra*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2003.

¹² VV.AA., *El mar*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2003.

¹³ VV.AA., *Once voces contra la barbarie del 11-M*, Madrid, Fundación Autor, 2006.

¹⁴ Aunque varias de estas piezas aún permanecen inéditas, algunas de ellas pueden leerse en la página web del autor: www.jesuscamos.com

¹⁵ VV.AA., *Guardo la llave*, Madrid, Teatro del Astillero, 2005.

¹⁶ Madrid, Cátedra, col. Letras Hispánicas, 2003.